CAHIERS GUTenberg

QUELQUES REMARQUES SUR LE SENS ET LA SERVITUDE DE LA TYPOGRAPHIE

Emmanuël SOUCHIER

Cahiers GUTenberg, nº 46-47 (2006), p. 69-98.

<http://cahiers.gutenberg.eu.org/fitem?id=CG_2006___46-47_69_0>

© Association GUTenberg, 2006, tous droits réservés.

L'accès aux articles des *Cahiers GUTenberg* (http://cahiers.gutenberg.eu.org/), implique l'accord avec les conditions générales d'utilisation (http://cahiers.gutenberg.eu.org/legal.html). Toute utilisation commerciale ou impression systématique est constitutive d'une infraction pénale. Toute copie ou impression de ce fichier doit contenir la présente mention de copyright.

QUELQUES REMARQUES SUR LE SENS ET LA SERVITUDE DE LA TYPOGRAPHIE

PRATIQUES, DISCOURS ET IMAGINAIRES

Emmanuël SOUCHIER

RÉSUMÉ. — Comment le sens vient-il à la part typographique du texte, cette part souvent ignorée des lecteurs ? Comment les praticiens envisagent-ils la question ? Et quelle part doit-on concéder aux discours qui accompagnent le fait typographique ? Dans quel imaginaire s'est déployé le corps du texte industriel ?

Quelques questions que l'on tentera d'ébaucher au fil de notre propos.

ABSTRACT. — How does meaning arrive into the typographical part of text, this part which is so often ignored by readers? How do praticians consider this question? And how important are discurses about the typographical fact? In what part of our imaginary hides the body of industrial text?

Some questions which will we try to rough out in the course of our presentation.

NOTE. — Cet article est paru dans *TUGBOAT*, volume 24 (2003), nº 3 — *EuroTEX 2003 Proceedings* (Yannis Haralambous éd.), p. 339-350. Il est reproduit ici avec l'autorisation de l'auteur, de Karl Berry (président de TUG) et de Barbara Beeton *(TUGBOAT editor)*.

1. ÉCRITURE & TYPOGRAPHIE

La typographie est cet art, cette technique qui depuis un demi millénaire déjà nous donne à voir la part visuelle du texte industriel. La « part typographique » [19, p. 59-74] des textes est essentielle à la lecture, en ce qu'il ne saurait y avoir d'écriture sans sa livrée graphique, sans une matérialité susceptible de la révéler, au sens propre du terme. Le dessin, le

graphisme — ou sa version technique, le typo-graphisme — a pour fonction première de donner à voir le texte, de le rendre perceptible, quel que soit le système d'écriture envisagé : alphabétique, idéographique, pictographique, mixte…

Avant que de s'adresser à notre intellect, à travers la culture qui l'aura modelée, l'écriture s'adresse à nos sens. Matière ou trace sur un support ou un espace, elle se donne à voir ou à tracer et relève de l'œil aussi bien que de la main.

Aussi l'écriture est-elle avant tout duale, cristallisant deux énergies essentielles et contradictoires en une expression unique où le souffle de la langue s'allie à la geste de l'image. Deux énergies irréductibles, du « geste et de la parole » [31], indissolublement liées en un seul et même mouvement. L'écriture donne à voir ce que l'oreille ne sait entendre. Et c'est de ce lien et de ce déchirement, de cette tension primordiale, que sourdent ses différentes manifestations qui, suivant l'histoire et la géographie, se sont exprimées selon les registres variés de la figuration ou de l'abstraction. Peinture ou signes d'écriture, la variation s'exécute du dessin à l'alphabet.

Média Janus, l'écriture est double. Son identité est marquée par cette dualité constitutive, tout à la fois linguistique et iconique. Mais elle n'est ni linguistique ni iconique. Elle procède des deux à la fois et doit répondre, à travers cette identité complexe, à la fonction de communication qui est la sienne. L'écriture est un média à part entière doué d'un registre d'une très grande richesse qui va de l'expression artistique à la simple circulation d'information.

La typographie est quant à elle ontologiquement liée à l'écriture en ce qu'elle la donne à lire, la révèle à son tour. Elle en est l'empreinte, l'image, le double industriel qui s'en est peu à peu affranchi. S'intéresser à la question de la signification de la typographie, c'est donc fatalement revenir à l'histoire de l'écriture et réinterroger sa fonction autant que sa constitution. Historiquement, le terme est attesté en 1554 (*tipographe*), il entérine l'industrialisation de l'écriture. Mais pour industrielle qu'elle soit, la typographie n'en est pas moins écriture, affirmant par son étymologie la dimension visuelle qu'elle reniera dans son discours d'accompagnement : au type (*tupos*), frapper (empreinte en creux ou en relief que laisse la frappe d'une matrice), elle allie la marque, la figure, l'image (*graphein*) et l'activité qui concerne l'art d'écrire ou de dessiner (*graphikos*).

Voici donc une activité technique et industrielle qui relève de la médiation visuelle. Mais cette caractéristique technique et industrielle ne fait que se substituer à la pratique artisanale et manuelle. La typographie est à l'écriture ce que la voiture est à l'hippomobile : un substitut technique qui ne change pas la fonction première du média (la communication ou la locomotion), mais transforme les conditions de son usage et sa réception sociale.

2. Sens & typographie

L'une des questions que posent les études sur la typographie a trait à ses modalités de signification, partant à la signification de l'image [21]. Comment le sens advient-il à l'art typographique ? Quelle différence y a-t-il entre un texte composé en Baskerville ou en Didot, par exemple ? Et sur quels critères objectifs puis-je faire reposer mon interprétation ? Car, si comme l'écrit Raymond Gid « la lettre vit… et signifie » [20, p. 21], comment parvient-elle à signifier (figure 1) ?

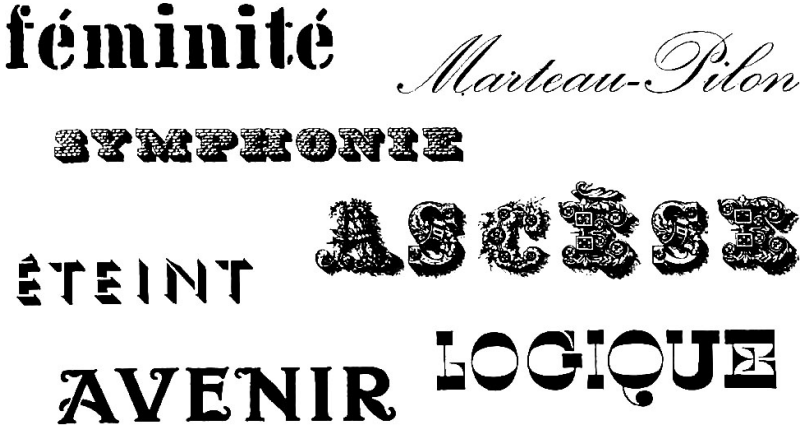


Figure 1

Pour en comprendre la signification, les théoriciens (à l'origine souvent praticiens) ont commencé par classer les objets auxquels ils avaient à faire. Les traits pertinents qui ont alors été retenus pour distinguer les

familles de caractères l'ont été, la plupart du temps, sur des critères historiques et formels. Je ne retiendrai pour éclairer mon propos que les classifications les plus significatives et leurs critères méthodologiques. Ainsi de la première classification de Thibaudeau (1921) [52, p. 470] où se croisent l'élément graphique (l'empattement de la lettre comme élément discriminant [1]) et l'élément historique, chacune des quatre grandes familles étant définie en fonction de sa période d'apparition ou d'usage dominant : l'Antique, l'Égyptienne, l'Elzévir et le Didot (figure 2).

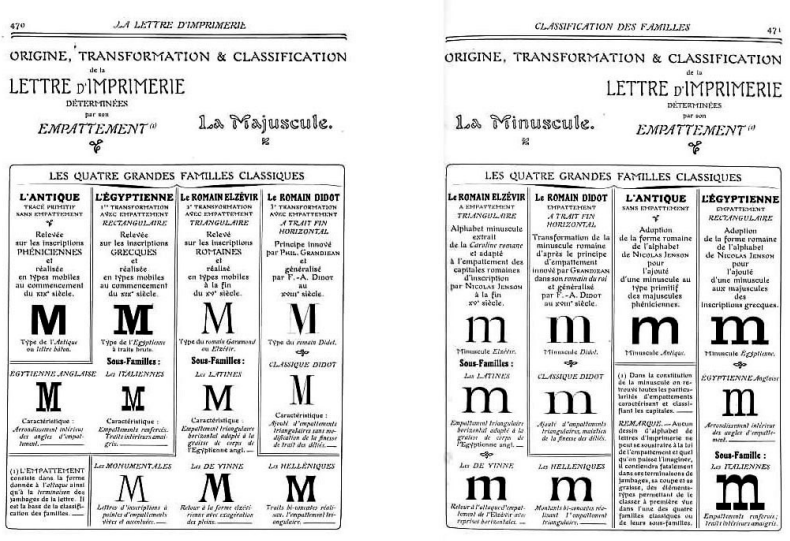


Figure 2

Vox, pour sa part, fera adopter sa classification par l'ATypI en 1962 [2] en récusant le caractère « trop abstrait » de son prédécesseur et en intégrant les « catégories empiriquement acceptées en langue anglaise ». Il

1. « *Toute lettre — avons-nous établi — tout caractère d'imprimerie (sauf les types d'écriture)* trouve sa caractéristique dans son empattement, *c'est-à-dire dans la forme de la terminaison de ses jambages.* », [52, p. 416].

2. Association typographique internationale, 1962.

définit en outre « une valeur biologique » qu'il voulait « d'usage universel » [59, p. 122]. Le critère de « valeur biologique », qui ne cesse d'être problématique, s'inscrit dans une idéologie qui prônait alors un universalisme de bon aloi fondé sur un formalisme rejetant tout particularisme historique, culturel ou géographique et dont le parangon typographique devait être l'Univers d'Adrian Frutiger (1957), caractère dessiné dans la lignée du Futura de Paul Renner (1927) et de l'Architype d'Herbert Bayer (1925) directement hérité du Bauhaus [8, p. 181].

Cette position sera clairement remise en cause par les tenants d'une inscription culturelle de la production typographique. Ainsi Ladislas Mandel note que « l'écriture la plus fonctionnelle comporte toujours une dimension que nous pourrions qualifier de géographique ». Soucieux de l'histoire et des « signes identitaires » de l'écriture et de la typographie, Mandel précise que « l'on ne pourrait composer correctement un texte allemand et un texte français avec le même caractère », allant jusqu'à formuler l'idée selon laquelle « on ne saurait dissocier la formulation visuelle de la pensée elle-même » [33, p. 4-13] et [34], idée proche de la notion de « sens formel » [3] sur laquelle il nous faudra revenir.

Mais si dans sa classification Vox exclut apparemment l'apport historique de son propos théorique, il ne cesse toutefois d'y revenir pour justifier ses choix (figure 3).

On appréciera ainsi, sur cet exemple dédié aux *Mécanes* (figure 4), le mélange de formalisme, d'historicisme et de présupposés idéologiques fondés sur une érudition forgée au cœur des savoirs professionnels, mélange qui ne parvient toutefois pas à expliquer l'heuristique typographique.

Dans son *Anatomie de la lettre* [24, p. 10], sans élaborer de nouvelle classification, Jacno fait le pari d'une description « concrète » débarrassée « de toute abstraction » (figure 5). Il privilégie alors « les notions de forme, d'alternance (succession des noirs et des blancs d'une ligne de texte), de valeur expressive (qualité qui donne au texte sa physionomie) ». Son propos est tourné vers la définition d'un « nombre minimum de lois générales » résumées à trois ordres différents de considérations.

3. Sur l'adaptation sémiotique de cette notion littéraire empruntée à Jacques Roubaud [41], voir [46, 29]. Du point de vue de l'histoire de l'écriture et des médias, voir [15, p. 52-56], [28, p. 258], [11, p. 35].

L'ordre de classement qui a été suivi dans cet ouvrage est celui de la CLASSIFICATION NOUVELLE DES CARACTÈRES D'IMPRIMERIE établie en 1952 par l'École de Lure et publiée par l'école Estienne à Paris. Exposée au séminaire 1953 de l'Institut Graphique de Stockholm, au Salon TPG de Paris 1954, à Monotype House de Londres 1955, à Barcelone, Lausanne, Anvers, Florence par des conférences ; étudiée et discutée dans la presse internationale, la 'classification Vox' a été adoptée en 1962 par l'Association Typographique Internationale, conjointement avec la classification D.I.N. rédigée en Allemagne par Hermann Zapf, et qui n'en diffère que par les termes du vocabulaire. Elle est utilisée par de nombreuses imprimeries, fonderies et ateliers de composition en France et dans le monde.

Nullement révolutionnaire, revenant même sur ce que le principe français dit 'de Thibaudeau' avait de trop abstrait, la Classification A.TYP.1 1962 consacre les catégories empiriquement acceptées en langue anglaise : mais en leur donnant une valeur biologique et une définition précise, d'usage universel, dont on pourra trouver ici l'exposé.

Quant aux noms nouveaux créés en français pour les familles de base, il est apparu qu'à des concepts révisés correspondait une terminologie rénovée. Elle fait désormais partie du langage professionnel.

Figure 3

MÉCANES. Une Didone qui a évolué dans le sens fonctionnel du XIXe siècle. L'empattement terminal est devenu un organe différencié, de même poids que les hampes uniformes, les courbes géométrisées.

Une lettre d'ingénieurs, de polytechniciens. Son ascension accompagne celle de la bourgeoisie et de la machine. La *Mécane* est, en typographie, l'apport de la révolution industrielle.

La Mécane est utilitaire; si elle clame, c'est pour vendre : des produits ou des idées. Elle sert à la réclame, et à l'affiche électorale.

Elle se présente sous trois formes : a) *Ionic*, issue de la Didone renforcée Clarendon, prototype des caractères de quotidiens qui sont la moderne expression de la Caroline; b) *Égyptienne* ou *Slab-Serif*, dont le dessin est d'une Linéale, plus l'empattement gras; c) *Tridime*, c'est-à-dire suggérant le relief : Romantiques, Ornées, Éclairées, Ombrées, qui ouvrent les voies au futur caractère photo-graphique à trois dimensions.

Avant toute autre, la famille bien empattée des Mécanes a parcouru toute la gamme des graisses et des chasses. En trouvant le temps d'engendrer les *Italiennes*, et mainte mirifique fantaisie qui n'a pas dit son dernier mot.

L'œil du lecteur moyen y retrouve – consciemment ou non – l'habitude qu'il a prise des caractères de presse de son quotidien habituel.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

NÉO-CLARENDON série 617

ABCDE
GHIKL
MNOP
RST

ROCKWELL série 371

Figure 4

Le graphisme des 52 signes (26 capitales et 26 minuscules) qui composent l'alphabet offre trois ordres différents de considérations :

I. Les *éléments constitutifs* de la lettre.

II. Les *modulations* sur l'alphabet élémentaire, qui sont des enrichissements multipliant les possibilités d'expression de la lettre.

III. Enfin le *blanc*, ce milieu intérieur, cet élément négatif qui alterne avec le noir des lettres.

I. — *Éléments constitutifs*, se classant en trois groupes distincts :

1° 5 éléments de *structure* ;
2° 3 éléments d'*alignement* ;
3° 6 éléments *décoratifs*.

II. — *Modulations principales* (au nombre de 7) :

1° Graisse ;
2° Stature ;
3° Italique ;
4° Style ;
5° Contraste ;
6° Rondeurs aplaties ;
7° Nuance anglaise.

III. — *Les blancs* :

1° Blancs des lettres ;
2° Espaces.

Figure 5

Jacno œuvre en anatomiste ; son objet, disséqué avec art, est soustrait de son contexte (le texte mis en situation). Non qu'il fasse abstraction de l'histoire, la chose ayant, selon lui, déjà été traitée par ailleurs « avec la clarté souhaitable », mais bien qu'il soit nécessaire « d'étudier dans la typographie, là où ses normes apparaissent avec le plus de pureté » [24, p. 9]. Une esthétique de la forme en somme qui, d'un point de vue théorique, ne se préoccupe pas de la fonction du texte et de sa dimension communicationnelle ou, plus exactement, qui fait de la dimension communicationnelle un objet théorique unifié absorbant toutes les distinctions situationnelles. Et c'est précisément sur cette fonction du texte qu'Emil Ruder mettra l'accent.

« Les chefs-d'œuvre typographiques attestent une parfaite unité entre texte et forme », écrit Ruder, ce qui prouve « au typographe que la forme doit rester liée au but de l'œuvre, mais aussi qu'un pur fonctionnalisme ne suffit pas à la bonne forme » [42, p. 34].

La notion de fonction sera reprise par Pierre Duplan qui, après avoir redéfini « les invariants typographiques » (romain/italique ; capitale/bas de casse ; variation de graisse, cf. figure 6), propose trois registres pour une « classification fonctionnelle » : « jaillissement, objectivité, intégration », correspondant respectivement à la « typographie expressive », la « typographie fonctionnelle » et la « typographie invisible » [14, p. 295-347]. Registres sur lesquels nous reviendrons lorsque nous aborderons la question du discours d'escorte.

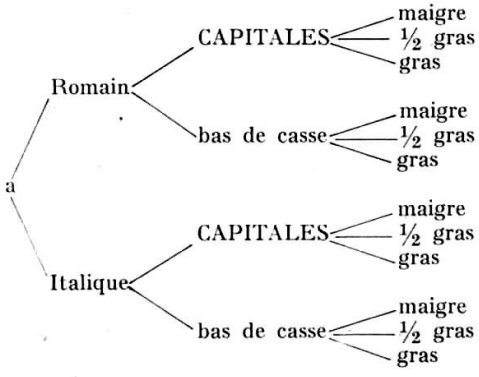
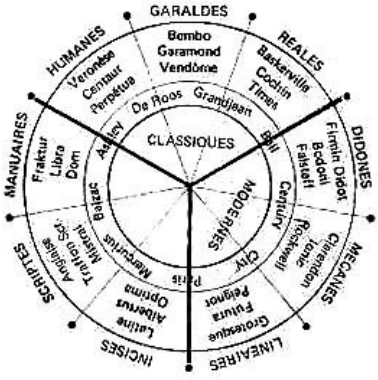


Figure 6

Jean Allessandrini revisitera à son tour le théâtre typographique et proposera sa propre classification, le *Codex 80* [2, p. 35-56]. En toile de fond, la critique adressée à Vox et Thibaudeau. Néanmoins, son propos consiste avant tout à renommer les anciennes familles et à intégrer les productions récentes marquées par l'afflux des *lettres-transfert* qui ont bouleversé l'esthétique des années 1970-1980. Ses Exotypes témoignent des « rêves de voyage que l'Occident n'a cessé de nourrir » [8, p. 74] et de la circulation des objets visuels dans un monde dont la culture s'internationalise par le truchement du « marché » (figure 7).



La classification des caractères s'inscrit sur un cadran comme les heures. Chaque famille est reliée aux autres par des types de « transposition ». Ci-près un croquis de Maximilien Vox

Système Thibaudeau (1921)	Classification Vox (1954)	Codex 1980	
		Désignations préliminaires	Eventualités
Antiques	Linéales	Simplices	DIAGONES / STENCILIENNES
Egyptiennes Egyptiennes anglaises	Mécanes	Emparectes Emparectes à congés	
Didots	Didones	Filextres Filextres à congés	
Elzevirs	Humanes Garaldes Réales	Claviennes	
Empattements triangulaires		Deltapodes Deltapodes à congés	
Helleniques	Incises	Romaines	
Cursives	Scriptes	Gestuelles calligraphiques Gestuelles brossées	
	Manuaires	Onciales	
Gothiques	Fractures	Germanes	
	Formes étrangères	Aliennes	
		Exotypes	
		Mechinales	
		Ludiques	
		Hybrides	
		Transfuges	

Tableau comparatif
des classifications Thibaudeau, Vox, Alessandrini

Figure 7

Cette révolution esthétique liée à une innovation technique — la décalcomanie — précède l'arrivée de la micro-informatique qui va à nouveau bouleverser la donne. Toutefois, si la lettre-transfert se cantonnait essentiellement aux sphères professionnelles, le « texte mis en forme » grâce à la micro-informatique sera pratiqué par les utilisateurs eux-mêmes. Les données relatives à la lecture et l'écriture sont dès lors à réévaluer en termes de prescription et d'usage.

Gérard Blanchard est sans doute le premier en France à allier à la démarche du praticien, celle du théoricien et de l'historien. Au début des années 1980, il introduit la typographie à l'université [7] en systématisant le principe formel dans une classification d'inspiration structuraliste pour laquelle les discriminants tiennent compte des huit variables visuelles héritées de la *Sémiologie graphique* de Jacques Bertin (les *deux dimensions du plan*, la *forme*, l'*orientation*, la *valeur* (gris), la *taille*, le *grain* (trames), la *couleur*) [6], démarche qu'il assouplira par la suite pour privilégier une approche érudite fondée sur le concept sémiologique de *connotation* inscrit dans l'histoire et la culture (figure 8).

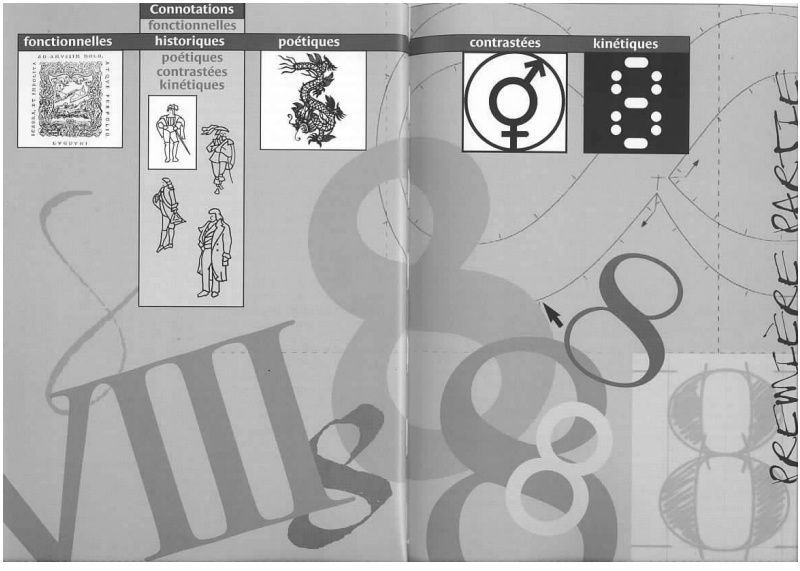


Figure 8

Blanchard s'inspire alors du *Musée imaginaire* d'André Malraux [32] et, d'un point de vue plus strictement méthodologique, se réfère explicitement à la démarche sémiologique du *Système de la mode* de Roland Barthes [4]. Lorsqu'il réinvestit la notion de connotation, Blanchard replace le contexte et l'interprétant au cœur du processus de signification [8, p. 36-37]. Aussi, face à l'hétérogénéité et à la complexité que ses prédécesseurs avaient tendance à évacuer, il est mené à convoquer ce qu'Abraham Moles nommera *les Sciences de l'imprécis* [38].

Afin de rendre compte de l'évolution technique et esthétique de son temps, tout en conservant l'acquis de ses aînés, Gérard Blanchard propose une démarche théorique articulée en « cinq orientations pour huit connotations différentes » [8, p. 40-41] cartographiés à la croisée de la tradition mnémotechnique de la *Carte du Tendre* (1654) et de la méthode des socio-styles de Bernard Cathelat [10] (figure 9, A et B).

Ce que Gérard Blanchard apporte est sans doute le trait d'union, jusque-là inexistant, entre une corporation de métiers jalouse de son histoire et de ses anciens secrets — alors même qu'elle est en passe de disparaître — et un monde académique qui condescend enfin à s'approprier « l'image du texte » [48, p. 137-145], domaine qu'il a par trop longtemps ignoré. Il conviendrait sans doute d'éclairer cette remarque à la lumière du contexte historique dans lequel a pu se déployer cette parole singulière (déclin de la typographie, informatisation des procédures de production du texte industriel, apparition de la micro-informatique grand public, formalisation logicielle des pratiques de métiers, appropriation de la culture visuelle par le grand public écrivant, désenclavement des savoirs spécifiques et déclin de leur application…). Au-delà de cette remarque, que convient-il de retenir du bref tour d'horizon consacré au fait typographique que nous venons de faire ?

3. Typographie & communication

Six critères essentiels peuvent être momentanément dégagés. L'*histoire*, tout d'abord, sur laquelle chacun s'accorde à fonder la raison d'être d'une création visuelle. Le *discriminant formel* ensuite, même s'il est de nature distincte selon les théoriciens. Puis la *fonction du texte* qui doit en déterminer la forme et par là-même l'esthétique. Enfin, le sens inscrit dans *la culture et l'usage des professionnels*. Reste la posture de Gérard Blanchard qui réinvestit en théorie *la place du lecteur* et *le rôle du*

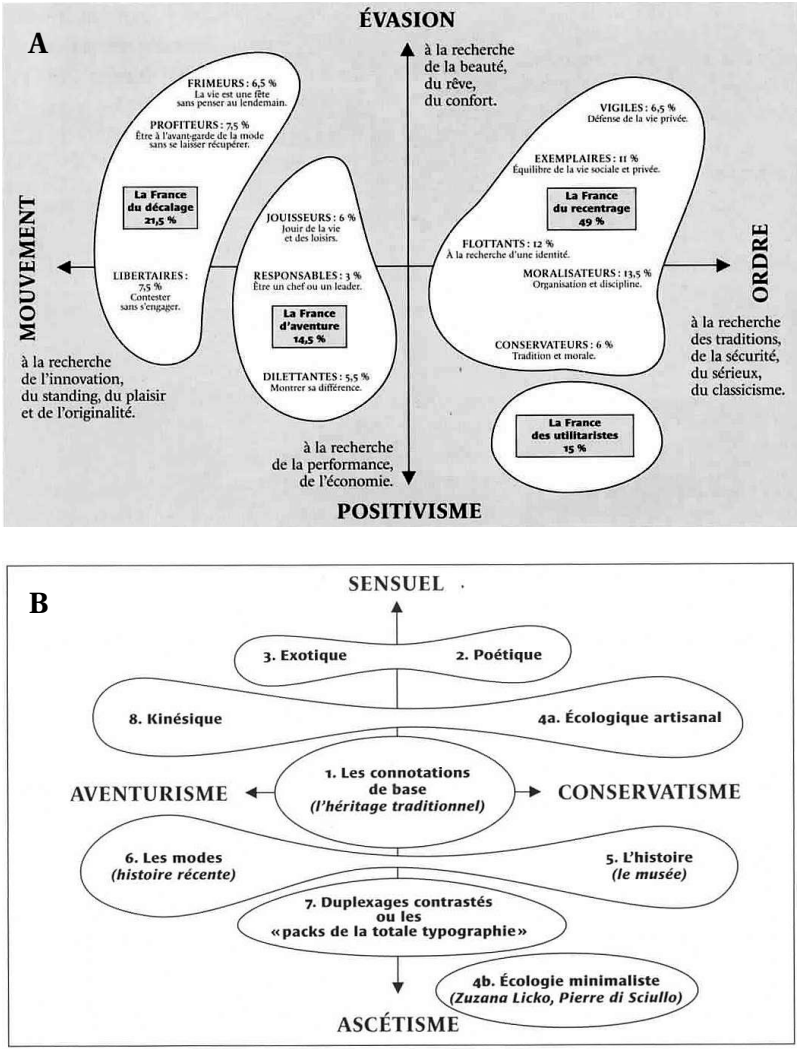

A
ÉVASION
à la recherche de la beauté, du rêve, du confort.
FRIMEURS : 6,5 %
La vie est une fête sans penser au lendemain.
PROFITEURS : 7,5 %
Être à l'avant-garde de la mode sans se laisser récupérer.
La France du décalage 21,5 %
LIBERTAIRES : 7,5 %
Contester sans s'engager.
JOUISSEURS : 6 %
Jouir de la vie et des loisirs.
RESPONSABLES : 3 %
Être un chef ou un leader.
La France d'aventure 14,5 %
DILETTANTES : 5,5 %
Montrer sa différence.
VIGILES : 6,5 %
Défense de la vie privée.
EXEMPLAIRES : 11 %
Équilibre de la vie sociale et privée.
La France du recentrage 49 %
FLOTTANTS : 12 %
À la recherche d'une identité.
MORALISATEURS : 13,5 %
Organisation et discipline.
CONSERVATEURS : 6 %
Tradition et morale.
La France des utilitaristes 15 %
MOUVEMENT
ORDRE
à la recherche de l'innovation, du standing, du plaisir et de l'originalité.
à la recherche des traditions, de la sécurité, du sérieux, du classicisme.
à la recherche de la performance, de l'économie.
POSITIVISME
B
SENSUEL
3. Exotique
2. Poétique
8. Kinésique
4a. Écologique artisanal
AVENTURISME
1. Les connotations de base (l'héritage traditionnel)
CONSERVATISME
6. Les modes (histoire récente)
5. L'histoire (le musée)
7. Duplexages contrastés ou les «packs de la totale typographie»
4b. Écologie minimaliste (Zuzana Licko, Pierre di Sciullo)
ASCÉTISME

Figure 9. — A. Exemple d'une carte des socio-styles, faite en 1980 (dans *Le Publicitor*, 1989). B. Les huit points de vue sur la connotation, répartis sur une carte des socio-styles établie sur le modèle proposé par Bernard Cathelat, en 1988.

contexte. Autrement dit, qui sort la lecture typographique du cercle des gens de métier ou des formalistes pour lui apporter une réflexion sémiologique et communicationnelle nourrie des études littéraires. Il déplace ainsi les enjeux de lecture et d'écriture de « l'image du texte » du plan de la conception à celui de sa réception en pariant sur une interaction entre ces deux niveaux. Nous ne nous situons donc plus uniquement dans un débat professionnel, lié à la lisibilité de la lettre et du texte comme objets physiques destinés à une fonction prédéfinie, mais bien dans une réflexion d'ordre communicationnel où le contexte, la fonction du texte, la valeur d'usage et le rôle du lecteur vont être constitutifs du processus de communication, partant du processus de signification.

Une fois affirmée sa fonction communicationnelle, on ne peut définir la typographie qu'en termes situationnels et, plus précisément encore, en termes d'intégration. À l'appui de cette remarque, deux notions complémentaires doivent être convoquées, celles de *contexte* et de *cadre*.

En analysant l'interrelation entretenue, dans un logotype, entre le sens linguistique du nom d'un quotidien et sa dimension visuelle (iconique), j'avais souligné le fait que les éléments graphiques constitutifs de la forme visuelle (de la typo-graphie) ne signifiaient qu'en fonction de leur contexte [43, p. 87-100]. Cette remarque nous invite à remettre en évidence deux points essentiels à la compréhension du fait typographique. D'une part les signes graphiques (et par extension, les traits pertinents qui permettent de les distinguer formellement) n'ont pas de sens en soi. Le sens étant une coproduction élaborée par le lecteur à partir de l'objet-texte réalisé par les auteurs. Le lecteur a accès sensoriellement à cet objet produit dans un contexte à l'élaboration duquel il participe également, ainsi que l'a fort justement souligné Christian Vandendorpe [55, p. 76].

En d'autres termes, nous remettons en cause de ce fait l'invariance de la relation « signifiant-signifié » postulée par Saussure. D'autre part, il ne saurait y avoir de « degré zéro » de la signification en vertu d'un principe sémiologique formulé par Barthes pour qui « tout signifie ou rien ne signifie ». En effet, un élément graphique intervient nécessairement dans un contexte ; partant, il est défini dans les cadres de représentation du lecteur. Le registre de « l'objectivité liée au fonctionnel » proposé par Pierre Duplan demeure donc problématique de ce point de vue.

La typographie n'est pas plus « objective » qu'elle n'est « scientifique »[4], elle se donne à voir dans un contexte textuel qui peut être scientifique ou chercher à tendre vers une certaine objectivité. En revanche, aucun caractère typographique ne peut se prévaloir en soi de telles « valeurs ».

Roy Harris a systématisé la remarque en proposant une « théorie intégrationnelle [...] qui reconnaît un principe fondamental, celui de l'intégration contextuelle du signe » ; théorie selon laquelle « il n'existe pas de signe sans contexte ». Le travail du lecteur se résumant alors à un travail « d'intégration sémiologique » [22, p. 9-25]. Mais Christian Vandendorpe avait déjà clairement expliqué en quoi, d'un point de vue littéraire, la lecture est « un acte auto-énonciatif au moyen duquel le lecteur met un énoncé en résonance avec les schèmes contextuels susceptibles d'en rendre compte ». Autrement dit, que « le contexte doit être pensé comme une instance indispensable à la compréhension du langage et qui lui est étroitement associée » [53].

S'agissant de l'écriture et plus encore de la typographie, le contexte est un jeu d'emboîtements (de poupées gigognes), qui sont autant de cadres physiques déterminant la pratique [5]. La typographie est en effet inscrite dans la dimension visuelle du texte qu'elle donne à lire à travers une mise en page. Or le texte relève également d'une « forme texte » générique, élément de représentation d'un niveau supérieur qui permet une première appréhension de l'objet dans l'univers informationnel. Deux dimensions essentielles le caractérisent, sa dimension textuelle (au sens linguistique du terme) et sa dimension visuelle (la mise en page). Dualité entre *forme* et *substance* [55, p. 87-91] qui nous invite à reformuler l'idée du « sens formel » prédéterminant la lecture de façon intégrative. Les modalités d'interprétation du texte (de la mise en page et de la typographie) vont en effet tenir compte de cette information supra segmentale qui classifie formellement les genres textuels. En outre, le texte est lui-même inscrit dans le média (contexte physique du média en tant que support, tel que la page par exemple [49]), lequel est redevable d'une pratique,

4. Lorsqu'il affirme que « cette typographie est visible, scientifique et sert à transmettre le plus facilement possible au lecteur un message textuel », il se situe dans un cadre idéologique comparable à celui de la typographie classique qui affirme se mettre au service du texte à travers son effacement même [14, p. 335].

d'un usage spécifiques (la lecture du journal, du livre, de l'affiche…). Le contexte de lecture de la « lettre typographique » est donc déterminé par un ensemble de cadres de natures sémiotiques et communicationnelles distinctes. Son interprétation est le fruit d'une interdépendance entre les divers niveaux qui le constituent et de l'activité propre du lecteur. La signification de la typographie tire ainsi paradoxalement parti du contexte et des pratiques cognitives et sociales dans lesquelles elle s'intègre.

Néanmoins l'importance qu'il convient d'accorder au contexte dans la lecture d'un texte est une dimension très souvent impensée qui a pour corollaire l'effacement de « l'image du texte ». À cet égard, la pratique et la culture des professionnels — les *médiateurs* du texte — ne sont en rien comparables à celles des lecteurs.

4. L'invisible *image du texte* — apprentissage

Lorsque les praticiens évoquent la valeur d'usage, à l'instar de Thibaudeau, celle-ci n'est pas considérée prioritairement du point de vue du lecteur, mais de celui du professionnel, du typographe, c'est-à-dire du médiateur. La remarque est d'importance car elle soulève la question complexe de la culture visuelle et de l'apprentissage de la lecture. Si l'apprentissage de l'acte de lecture-écriture — activité conjointe que l'on dénommait la « lettrure » à l'époque médiévale [5] —, si cette activité est considérée comme un des actes d'apprentissage fondamentaux dans nos sociétés, il en va tout autrement pour ce qui est de l'apprentissage de l'écriture industrielle, autrement dit de « l'image du texte », qui façonne notre univers textuel quotidien. Les codes visuels spécifiques à la typographie et à l'art du livre notamment, s'ils font partie de l'apprentissage des gens de métiers, sont pour bonne part ignorés du reste de la population qui, au pire, en ignore l'existence ou, au mieux, les considère comme un être-là, une donnée inhérente à l'écriture, naturalisée par son évidence même. L'écriture typographique et « l'image du texte »

5. Dans la traduction qu'elle propose de l'ouvrage d'Illich et Sanders, Maud Sissung explique que « la langue française ne possède pas d'équivalent du mot anglais *litteracy*, qui désigne la capacité de lire et d'écrire ». Elle précise toutefois que le français a possédé un mot pour désigner cette capacité, « la *lettrure*, terme que l'on rencontre dans des textes du XII^e^ et du XIII^e^ siècles et sous toutes les orthographes possibles » [23, p. 9].

ne font pas partie de l'apprentissage de la lecture et de l'écriture. Nous sommes donc confrontés à un déséquilibre référentiel car, lorsque les médiateurs de l'écriture industrielle élaborent un savoir réflexif, les lecteurs s'accommodent d'un apprentissage autodidacte qui n'accède que très rarement au stade d'une lecture consciente.

D'un point de vue réflexif, l'écriture typographique, enfermée dans sa gangue « infra-ordinaire », pour reprendre l'expression de Perec [36], ne se donne à lire à l'usager que lorsqu'elle est extraite de l'habitude par une manifestation d'ordre publicitaire, d'où l'expression de « typographie jaillissante » de Pierre Duplan [14, p. 332]. Elle est alors classée dans le registre de ce qu'André Derval a appelé la « typographie expressive » [13, p. 89-97], à la suite de la « lettre expressive » de Massin [35].

Or le phénomène a pris toute son ampleur avec l'apparition de la micro-informatique. Les usagers ont en effet été directement confrontés à la conception visuelle de leurs textes. Mais s'ils ont découvert l'image du texte, ils n'en ont pas pour autant maîtrisé le fonctionnement, les règles, l'histoire non plus que l'esthétique. Le déplacement hypothétique des pratiques de métier vers les logiciels en général et les "traitements de texte" en particulier, ne cèle pas l'ignorance des usagers qui sont en outre confrontés à la dualité constitutive des écrits informatisés scindés en deux médias dissemblables. « L'écrit d'écran » et « l'écrit d'imprimante » jouent une partition distincte [47, p. 105-119] et ne relèvent pas des mêmes critères techniques, sémiotiques et esthétiques.

La typographie, et plus généralement les traces de ce que j'ai appelé « l'énonciation éditoriale » [48], relèvent bien du projet « d'anthropologie endotique » esquissé par Perec, une anthropologie qui parle des « choses communes » que nous ne voyons plus, aveuglés que nous sommes par leur omniprésence quotidienne [36]. Projet qui s'apparente au dessein sémiopolitique de Barthes lorsqu'il ambitionnait de « rendre compte en détail de la mystification qui transforme » les faits de culture « en nature universelle » [6].

Au fond, il pourrait ne s'agir que de re-donner à lire au lecteur le texte dans sa complexité et son intelligence à un moment où la technique

6. [3, p. 7-8] L'auteur parle d'une « sémio-clastie », c'est-à-dire d'une sémiologie de classe, au sens social du terme.

l'enjoint à prendre conscience de sa culture visuelle. Les intermédiaires du texte se raréfient et les métiers dédiés à la mise en page sont relayés par des instruments logiciels ; l'usager de la micro-informatique est donc investi de nouvelles tâches dont il ne maîtrise pas nécessairement les attendus. Le travail qu'il produit n'a plus aucune commune mesure avec ce qu'était sa pratique jusqu'alors. En contrepartie, il acquiert par la force des choses une conscience de la dimension visuelle de ses écrits et de sa matérialité. L'effet est paradoxal en ce que la technique permet une prise de conscience de l'image du texte et libère un certain nombre de tâches alors que, dans le même mouvement, elle prend en charge une partie de l'élaboration textuelle par sa structuration « architextuelle » et aliène une part non négligeable de l'espace d'écriture [26, p. 97-107].

L'homme contemporain est entré dans une civilisation du texte où la majeure partie de ses activités sociales (de création, production, réception…) est désormais médiatée par des outils d'ordre textuel [50, p. 100-105]. Mais il n'a pas encore pris la mesure de l'ampleur du phénomène, non plus qu'envisagé ses répercussions dans les pratiques socio-professionnelles. L'emprise de la machine textuelle dans le tissu social est en passe de transformer en profondeur les pratiques culturelles et c'est à une véritable mutation d'ordre anthropologique que nous assistons. Mais nous entrons là dans le domaine des questions générales soulevées par les « médias informatisés » [25], quant à leur structuration et leurs pratiques [51] qui nous éloigne quelque peu de notre objet typographique.

Quoi qu'il en soit, au cours de l'activité de lecture, l'image du texte infra-ordinaire est prise dans une série d'automatismes qui relèvent de la mémoire à la long terme [54, p. 237-253]. Elle dépend donc de structures de fond signifiantes et s'inscrit par là-même dans le cadre d'une théorie du sens formel. Le distinguo opposé entre la « typographie expressive » et la « typographie infra-ordinaire » par exemple [44, p. 62-64] ne prendra sens qu'en fonction du contexte et du genre textuel qui sera donné à voir ou à lire. La publicité ou l'expression artistique pour l'une, le texte courant pour l'autre.

Toutefois, la question de la conscience, partant de l'apprentissage, demeure et relève du politique ; Brecht la posait déjà en termes méthodologiques dans *l'achat du cuivre* : « Pour établir des lois, il faut accueillir

les processus naturels avec étonnement, pour ainsi dire, c'est-à-dire qu'il faut abolir leur "évidence" pour accéder à leur compréhension » [9, p. 477-625].

Reste que le problème de la naturalisation de la signification de la « part typographique », ancrée dans son invisibilité infra-ordinaire, a été précédée, affirmée, validée par le discours d'escorte qui n'a cessé d'accompagner la pratique professionnelle des médiateurs de l'écrit industriel. Et c'est sur le discours de ces praticiens que j'aimerais m'arrêter à présent.

Qu'en est-il donc de l'imaginaire et des discours qui ont généralement accompagné la typographie en Occident depuis son avènement ?

5. Typographie servante & silence du texte

L'un des axes de compréhension de la signification du fait typographique repose sur la perception que l'on se fait de cet art selon les objectifs qui lui sont assignés. Perception physique tout d'abord, inscrite dans les routines et habitudes de lecture qui nous engage au-delà de la visualité pour accéder à « un sens ». Du point de vue imaginaire, il y a, dans la conception archétypale du livre et de la lecture, une démarche d'ordre métaphysique qui consiste à vouloir accéder à un sens transcendant, fatalement extérieur au média [27]. L'écriture et le texte révèlent ainsi un savoir issu d'un au-delà de la lettre qui les constitue. Le discours de Fournier le Jeune est à cet égard exemplaire. Son célèbre catalogue de caractères (figure 10) est en effet placé sous un quatrain de sa façon qui a valeur de manifeste :

> « Des faits éloignés de nos yeux
> Ces caractères nous instruisent,
> Et par cet Art ingénieux,
> Tous les talens s'immortalisent. »

Les caractères typographiques renvoient à des « faits éloignés de nos yeux », c'est-à-dire à un au-delà d'eux-mêmes. Le typographe joue du paradoxe, ses caractères ont cette qualité particulière qui consiste à pouvoir être transparents, à s'abstraire de la matérialité, de l'encre et du papier, tout en immortalisant les *talens*, c'est-à-dire en matérialisant les *faits* évoqués à l'instant. La conception que nos contemporains se font de « l'écrit d'écran » à travers la thématique de *l'immatérialité* repose sur

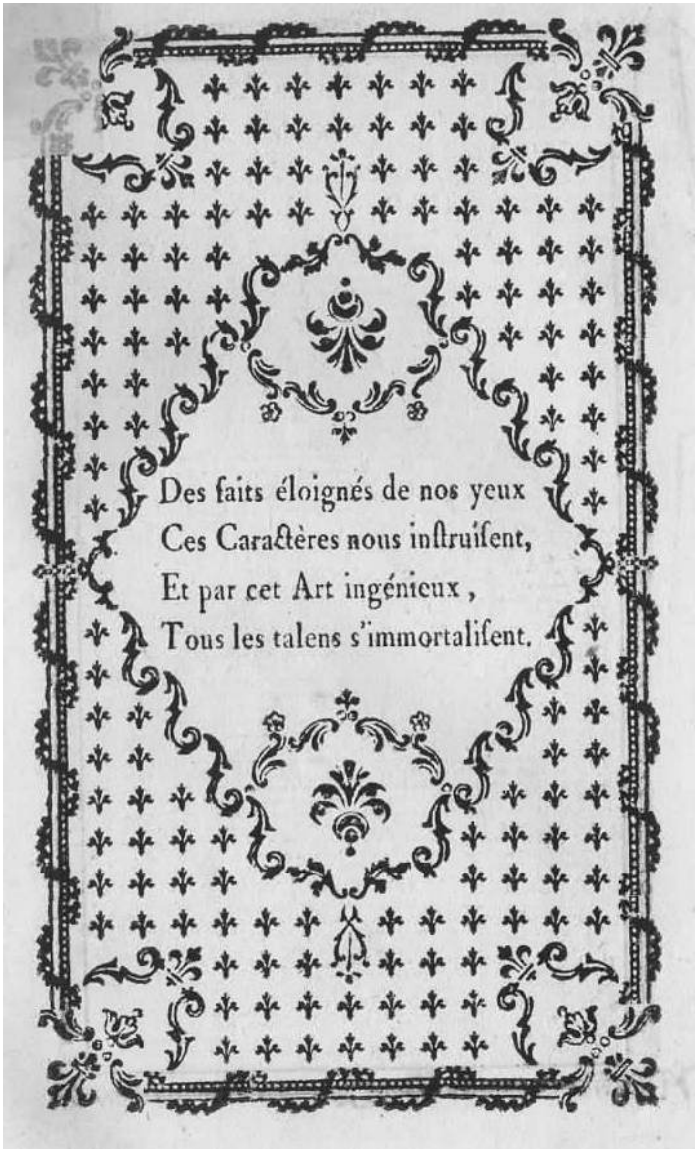

Des faits éloignés de nos yeux
Ces Caractères nous inſtruiſent,
Et par cet Art ingénieux,
Tous les talens s'immortaliſent.

Figure 10

le même paradoxe ou le même déni de la matérialité de l'écrit et des dispositifs techniques et médiatiques qui le donnent à lire.

Le principe de la « typographie servante » a été clairement exprimé par Maximilien Vox qui affirmait que « l'art du typographe est de rester inaperçu », ajoutant aussitôt « si le lecteur s'exclame… oh ! la belle typographie ! c'est que le texte passe après ». Rester inaperçu, passer après le texte… voici les commandements de cet art. Mais qu'on ne s'y trompe pas, de telles vertus reposent sur une conscience aiguë de l'influence de l'art typographique et de sa signification. Elle l'inscrit dans un projet idéologique déterminé qui puise son pouvoir de l'infra-ordinaire. Maximilien Vox, en bon professionnel, sait la part signifiante de son art. Il défend donc sa pratique d'un point de vue politique. Il s'agit pour lui d'influencer, de prendre un pouvoir symbolique sur les esprits. Militant, il écrit en 1943 : « dans le monde de demain, grande sera la place de la nation qui aura su créer un style ». Une vingtaine d'années plus tard, toujours dans le même registre, à la question « y a-t-il une typographie française ? » il répond « oui, mais elle ne se voit pas » contrairement à celle d'autres nations. En d'autres termes, elle remplit sa fonction : être au service du texte et disparaître derrière lui. Nous sommes loin des années 1930 où selon Vox débutait avec la linéale « l'invasion fonctionnaliste de la Neue Typographie propagée par le Bauhaus de Dessau » [58, p. 186] [7], [59, p. 117] et [60, p. 14], mais il est vrai que le Bauhaus n'était pas alors en odeur de sainteté dans certains milieux…

Les praticiens plongent la typographie dans les silences de l'infra-ordinaire. La culture typographique naît de ce silence. Aussi, tout écart pour le texte courant est-il rigoureusement proscrit, car il suffit à révéler la présence condamnable du « corps » de la lettre au sein de l'espace de la page. Le vocabulaire corporel lié à la lettre est du reste révélateur des champs sémantiques mis en cause. La lettre porte en elle-même un pouvoir signifiant qu'il convient de cerner. Nous n'avons pas abandonné la pensée magico-religieuse du *Cratyle*, loin s'en faut. Les sémiologues lui ont simplement substitué la plus raisonnable « connotation ». Conscient

7. Ouvrage collectif dédié au maréchal Pétain et introduit par Charles Maurras. En note 1, p. 182, l'auteur renvoie à un album illustré, *Nouveaux destins de l'Intelligence française,* en précisant : « publié par le ministère de l'Information, sous la direction d'Henri Massin et de Maximilien Vox ».

du pouvoir signifiant des caractères d'imprimerie, Henri Fournier bannit ainsi les « caractères de fantaisie » pour les textes classiques ; deux cultures, l'une visuelle l'autre textuelle, qui ne pouvaient que s'affronter : « Nous recommandons en tout cas de ne les employer dans le cours des volumes qu'avec réserve et discernement, et de les exclure avec rigueur de tout ouvrage classique, et de tous les textes où ils formaient un contraste choquant avec la sévérité des matières. » [17, p. 50]

Lorsqu'il propose les règles d'une « typographie logique » qui « repose sur l'analyse logique du texte », François Richaudeau ne déroge pas à la règle. Cette « mise en page foisonnante » se donne en effet pour but « de hiérarchiser les diverses ressources de composition (cops, graisse, justification, interligne) afin de mettre en valeur le message et lui seul » [60, p. 15]. D'une phrase, il exclut la « typographie expressive » qui avec le phénomène des « Clubs de livres » accompagna la renaissance du livre après guerre. Toutefois le travail des Clubs et de ses « maîtres typographistes » se démarquait de la typographie servante sans pour autant s'y opposer. Pour Bernard Gheerbrant, il fallait que la « typographie du livre-club exprime le texte » ; toutes les ressources matérielles et visuelles furent donc mises en œuvre dans une optique expressive [18, p. 48]. Démarche analogue à la recherche expressive de l'émotion actuellement prônée des typographes tels que David Carson, par exemple [56].

En France, rares furent les périodes d'explosion créatrice comme celles des Livres clubs où les éditeurs cherchèrent avec autant d'audace et de justesse l'harmonie des textes et de leur image. Plus généralement, dans l'ordre du texte, de génération en génération, la corporation des typographes transmet une vision logocentrique qui a ceci de particulier qu'elle interdit au média visuel de prendre sa pleine expression. Placé dans le carcan linguistique, lorsque la typographie s'affranchit de la ligne pour s'élancer à travers l'espace de la page, c'est pour retrouver une articulation du discours calquée sur la rhétorique classique, c'est-à-dire sur l'oral. La *dispositio* typographique se coule alors dans la *dispositio* rhétorique. François Richaudeau pensait qu'une fois érigée en système, la *dispositio* typographique devait imposer ses normes au texte lui-même. Une question demeurait toutefois, « les auteurs accepteraient-ils de se plier, de plier leur talent aux servitudes rigoureuses d'une mise en page logique ? » [37, p. 15]. Mais pouvait-il y avoir une réponse ? Les artistes,

peintres et écrivains, n'ont pas attendu le dogme pour se jouer de cette maîtresse servante qu'est la typographie.

Qui se souvient des trois typographes — Guy Levis-Mano, Georges Duchêne & Roger Bonon — qui en décembre 1934 déclarent en avoir « marre » d'être au service d'une poésie qui ignorait que sans typographie, elle n'aurait su exister [30] ? (Levis-Mano écrivait alors un texte que l'on peut voir sur la figure 11). Et c'est aux poètes qu'il s'adressait lorsqu'il composait la page D* (voir figure 12) de ce recueil collectif.

Kassak, le théoricien du constructivisme hongrois, semblait avoir répondu aux propos de Guy Levis-Mano, lorsqu'il écrivait qu'« il n'y a pas de poème sans sa traduction typographique ». Sans entrer dans l'exégèse du mot *traduction* qui soulève à nouveau la question d'un au-delà du texte, notons que rares furent les théoriciens qui partagèrent ce point de vue associant aussi intimement le texte à sa typographie. D'autant plus rares que ceux qui s'en firent les plus fervents défenseurs retombèrent fréquemment dans un logocentrisme de bon aloi. Ainsi, après avoir exposé les théories de Kassak, Jérôme Peignot conclut qu'« en matière de typographie le dernier mot revient à ceux qui écrivent, aux écrivains et, sans doute plus encore, aux poètes » [40, p. 306].

De retour au texte, donc. Reste que, derrière ces affirmations, les rapports entre le texte et la typographie s'expriment toujours en termes de rapports de pouvoirs. Seule la façon d'exprimer la relation semble devoir évoluer. Ainsi des éditions Actes Sud qui proposent cette autre version de la typographie servante en glissant vers le « livre rempart du texte ». Dans l'un de ses catalogues, l'éditeur précise que « le livre est en quelque sorte le rempart du texte, ce qui l'entoure, le protège et en même temps le propose au lecteur, tel un objet digne de ce qu'il contient » [1, p. x].

La métaphore de l'objet défensif et le rapport de contenant à contenu interdisent toute relation de signification, toute existence propre. Le livre et par là-même tous les éléments qui le constituent sont des objets dont la « dignité » se mesure à l'aune du texte. Mais n'est-ce pas précisément oublier que le texte n'existe qu'à travers ces « objets » ?

L'idéal typographique est né d'un dilemme et d'un rêve : associer l'œil et la voix. Mais il fallait pour cela réunir le corps et l'esprit, le sens et

LA POÉSIE

NOUS ASSERVIT

ET NE NOUS ASSOUVIT PAS

Allons-nous exploser un jour
gavés des rêves des autres

La poésie ne peut pas être
plus pure
que les purs vélins
sur lesquels nous la couchons

L

Figure 11

la matière. Or notre culture a fait du verbe le maître de l'écrit, aussi était-il logique de voir répercutée cette dualité dans la conception du couple texte-typographie. Toutefois, théoriciens et praticiens semblent avoir longtemps ignoré l'une des caractéristiques essentielles de la lettre typographique. Non pas celle liée à sa pratique rhétorique, mais bien celle qui a trait à son statut sémiologique.

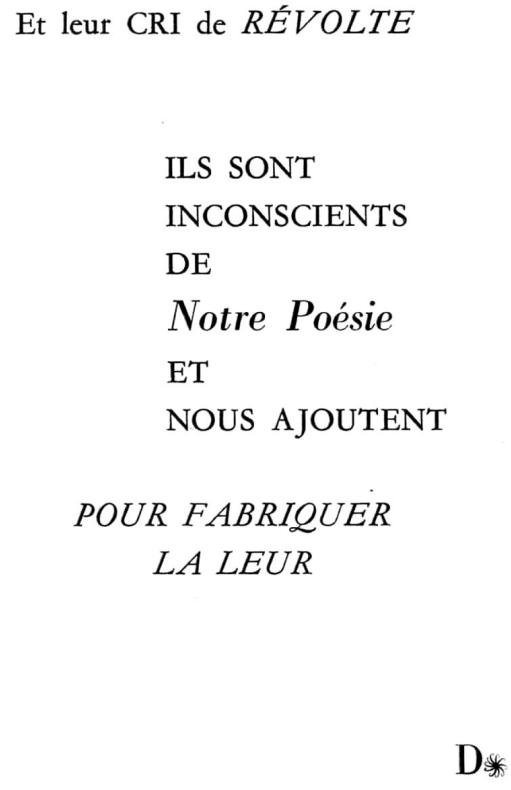


Figure 12

Sortie de son rôle servant, la lettre change de statut selon les usages, le contexte d'utilisation et le point de vue du lecteur. Ainsi, l'image publicitaire use à loisir des différents statuts sémiologiques accordés à ses éléments constitutifs [45, p. 36-51].

Le fait que la typographie ait dégagé « la lettre de sa fluidité cursive pour lui donner un statut d'objet indépendant » [12, p. 168] lui a permis

d'acquérir un statut d'illustration ou d'idéogramme. À l'instar des hiéroglyphes égyptiens, elle peut donc, au sein de la même page, selon l'usage qui en est fait, relever de l'alphabétique, de l'idéographique ou de l'illustration [57], [61, p. 45-69], [62, p. 60-65]. En ce sens, on peut légitimement parler d'une « écriture typographique ». Ainsi pourra-t-on redonner à cet art qui révèle le texte industriel et le fait exister, toute sa dimension expressive et signifiante.

6. Voix du pouvoir

Pierre Faucheux écrivait que « la beauté d'une page provient d'abord de sa lisibilité, de ses proportions, du caractère choisi », moyens nécessaires pour arriver à un « résultat esthétique » qu'il définissait en ces termes : « l'accord parfait entre la signification du texte et la forme typographique adoptée ». Raymond Gid n'assignait précisément pas d'autre « vocation » à la typographie que cet « accord parfait avec l'expression de l'écrit ». Marcel Jacno précisant quant à lui qu'« à chaque message correspond un choix limité de modes d'expression » et qu'il revient « au typographe de découvrir ces affinités » [16, p. 167-168], [20, p. 8], [24, p. 78]. Loin de faire l'unanimité, cet « accord » est souvent l'objet d'enjeux de pouvoirs exacerbés dans l'espace des textes.

Reste que le discours qui a accompagné la typographie tout au long de son existence a réduit ses capacités aux préoccupations idéologiques de la parole. Les lettres ne pouvaient donc compromettre « le sort de la langue au service de laquelle elles se sont mis » [39, p. 135]. Paradoxe étonnant que cette « image de texte » qui annonce sa servitude, sa fidélité à la parole en revendiquant sa force du silence. La typographie semble avoir passé un pacte secret avec le texte écrit qui lui doit existence. Mais si dans ce mouvement la part iconique de la lettre se nie elle-même, c'est pour mieux régner sur le silence de la page. Ainsi les serviteurs deviennent-ils parfois des maîtres…

Bibliographie

[1] Actes Sud. — « Mode d'emploi », Catalogue 1996, éd. Actes Sud, Arles, 1996.

[2] Jean Allessandrini. — « Une nouvelle classification typographique : *Codex 80* », *Communication & langages*, nº 43, 1979.

[3] Roland Barthes. — *Mythologies*, Paris, éd. du Seuil, [1957] 1970, p. 7-8.

[4] Roland Barthes. — *Le système de la mode*, Paris, éd. du Seuil, 1967.

[5] Annette Béguin-Verbrugge. — *La discipline du lisible. Rôle des dispositifs spatiaux dans l'acte de lecture*, Habilitation à diriger des recherches, université Charles-de-Gaule (Lille 3), 2002.

[6] Jacques Bertin. — *La Sémiologie graphique*, Paris, Gauthier-Vilars, 1967.

[7] Gérard Blanchard. — *Pour une sémiologie de la typographie*, Belgique, éd. Magermans, 1979.

[8] Gérard Blanchard. — *Aide aux choix de la typo-graphie*, Reillane, Atelier Perrousseaux éd., 1998.

[9] Bertold Brecht. — *L'Achat du cuivre*, Écrits su le théâtre, Paris, L'Arche éd., 1967, vol. 1.

[10] Bernard Cathelat. — *Socio-Styles système : les styles de vie, théorie, méthodes, applications*, Éditions d'Organisation, 1990.

[11] Roger Chartier. — *Culture écrite et société, L'ordre des livres (*xiv^{e}-xviii^{e} *siècle)*, Albin Michel, 1996.

[12] Anne-Marie Christin. — *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

[13] André Derval. — « Typographies expressives », *Massin*, Paris, IMEC éditions, 1990.

[14] Pierre Duplan. — « Pour une sémiologie de la lettre », *L'espace de la lettre*, Cahiers Jussieu nº 3, université Paris 7, Paris, UGE, 10/18, 1977.

[15] Jean-Marie Durand. — « Espace et écritures en cunéiforme », *Écritures. Systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Le Sycomore, 1982.

[16] Pierre Faucheux. — *Écrire l'espace*, Robert Laffont éd., 1978.

[17] Henri Fournier. — *Traité de la typographie*, Garnier Frères éd., 1904.

[18] Bernard Gheerbrant. — *Le Club des Libraires de France 1953-1966*, IMEC éditions, 1997.

[19] Isabelle Garron. — « La part typographique. Pour une anthropologie de la page imprimée », *Communication & langages*, nº 134, 2002.

[20] Raymond Gid. — « À l'heure où le plomb devient lumière », *De plomb d'encre et de lumière. Essai sur la typographie & la communication écrite*, Paris, Imprimerie nationale, 1982.

[21] Groupe µ. — *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, éd. du Seuil, 1992.

[22] Roy Harris. — *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS éd., 1993.

[23] Ivan Illich et Barry Sanders. — *ABC : l'alphabétisation de l'esprit populaire*, trad. Maud Sissung, Paris, éd. La Découverte, 1990.

[24] Marcel Jacno. — *Anatomie de la lettre*, Paris, Compagnie française d'édition, 1978.

[25] Yves Jeanneret. — *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Presses universitaires du Septentrion, 2000.

[26] Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier. — « Pour une poétique de l'écrit d'écran », *Xoana*, nº 6-7, 1999.

[27] Yvonne Joahannot. — *Tourner la page. Livre, rites et symboles*, Grenoble, Jérôme Millon éd., 1988.

[28] Samuel Noah Kramer. — *L'histoire commence à Sumer*, Artaud, 1975.

[29] Elizabeth Lavault. — *Forme et mémoire d'une contrainte. Poïé6 de la sextine dans les romans d'Hortense de Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat de l'Université Paris 7 Denis Diderot, 2002.

[30] Guy Lévis Mano. — Georges Duchêne et Roger Bonon, *Trois typographes en avaient marre*, GLM éd., [1935] 1967, paginé de A à Z.

[31] André Leroi-Gourhan. — *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1965-1966.

[32] André Malraux. — *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

[33] Ladislas Mandel. — « Propos sur l'ordre typographique », *Communication & langages*, nº 130, 2001.

[34] Ladislas Mandel. — *Écritures, Miroir des hommes et des sociétés*, Reillane, Atelier Perrousseaux éd., 2000.

[35] Massin. — *La lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1973.

[36] Georges Perec. — *L'infra-ordinaire*, Paris, éd. du Seuil, 1989.

[37] François Richaudeau. — *La lettre et l'esprit, Vers une typo-graphie logique*, « Présence », éd. Planète, 1965.

[38] Abraham Moles et Elisabeth Rohmer. — *Les Sciences de l'imprécis*, Paris, éd. du Seuil, 1990.

[39] Jérôme Peignot. — *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967.

[40] Jérôme Pelta. — « L'esprit de la lettre », *De Plomb, d'encre & de lumière. Essai sur la typographie & la communication écrite*, Centre d'étude et de recherche typographiques, éd. de l'Imprimerie nationale, 1962.

[41] Jacques Roubaud. — *La Fleur inverse, essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

[42] Emil Ruder. — *Typographie. Un manuel de création*, Bâle, Verlag Arthur Niggli Teufen AR, 1967.

[43] Emmanuël Souchier. — « La manchette de L'Équipe », *Communication & langages*, nº 51, 1982.

[44] Emmanueël Souchier. — « Raymond Queneau. *Exercices de style*. Prélude. Voix du silence », *Massin*, Paris, IMEC éditions, 1990.

[45] EmmanuëI Souchier. — « La publicité comme détournement du politique », *Communication & langages*, nº 93, 1992.

[46] Emmanuël Souchier. — « Introduction » au *Traité des vertus démocratiques* de Raymond Queneau, Gallimard, 1993.

[47] Emmanuël Souchier. — « L'écrit d'écran. Pratiques d'écriture et informatique », *Communication & langages*, nº 107, 1996.

[48] Emmanuël Souchier. — « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie*, nº 6, 1998.

[49] Emmanuël Souchier. — « Histoire de pages & pages d'histoire », *L'Aventure des écritures, La Page*, Anne Zali (sous la dir. de), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

[50] Emmanuël Souchier et Yves Jeanneret. — « Écriture numérique ou média informatisé ? », *Pour la Science, Du signe à l'écriture*, Dossier hors série, nº 33, 2001-2002.

[51] Emmanuël Souchier. — Yves Jeanneret et Joëlle Le Marec (sous la dir. de), *Lire, écrire, réécrire : objets signes et pratiques des médias informatisés*, BPI, Beaubourg, « Études et recherches », 2003.

[52] François Thibaudeau. — *La lettre d'imprimerie et 12 notices sur les Arts du Livre*, Paris, Au Bureau de l'Édition, 1921, Tome second.

[53] Christian Vandendorpe. — « Contexte, compréhension et littérarité » *RSSI*, vol. 11, nº 1, 1991.

[54] Christian Vandendorpe. — « La lecture entre déchiffrement et automatisation », Denis Saint-Jacques (sous la dir. de), *L'Acte de lecture*, Québec, éd. Nota Bene, 1994 et 1998.

[55] Christian Vandendorpe. — *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, éd. de la Découverte, 1999.

[56] Christian Vandendorpe. — « Rhétorique de la typographie. David Carson et la visibilité du signe », *Communication & langages*, nº 137, 2003.

[57] Pascal Vernus. — « L'écriture de l'Égypte ancienne », *L'espace de la lettre*, Cahiers Jussieu nº 3, université Paris 7, Paris, UGE, 10/18, 1977.

[58] Maximilien Vox. — « Vers un style français », *La France de l'esprit* 1940-1943, Sequana éd., 1943.

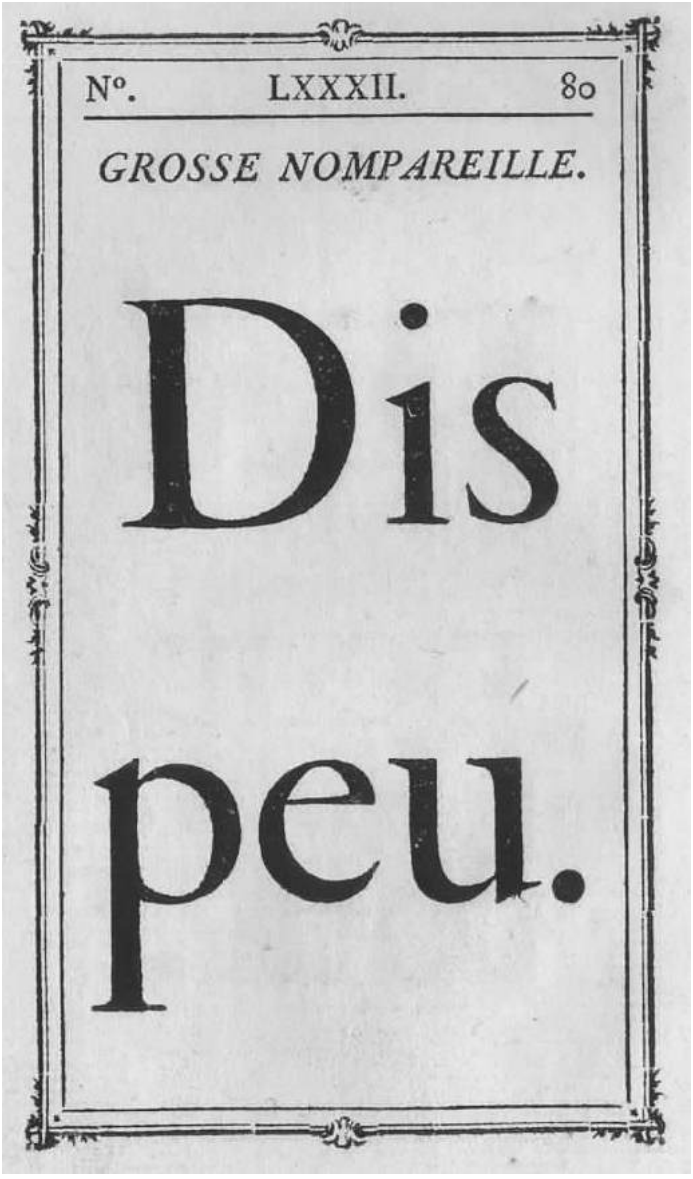
[59] Maximilien Vox. — *Faisons le point. Cent alphabets 'Monotype' pour servir à l'étude de la typographie du demi-siècle*. Union bibliophile de France, Larousse, 1963.

[60] Maximilien Vox. — « Préface » à [37].

[61] « Des relations entre texte et représentation dans les textes de l'Egypte pharaonique », *Écritures II*, Le Sycomore éd., 1985.

[62] « L'ambivalence du signe graphique dans l'écriture hiéroglyphique », *Écritures III. Espaces de la lecture*, Paris, éd. Retz, 1988.

◖ Emmanuël Souchier
École nationale supérieure
des télécommunications, Paris
emmanuel.souchier@enst.fr


Nº. LXXXII. 80
GROSSE NOMPAREILLE.
Dis
peu.